



Ça a débuté comme ça: sur quelques débuts de journaux d'écrivain

Anne Coudreuse

► To cite this version:

Anne Coudreuse. Ça a débuté comme ça: sur quelques débuts de journaux d'écrivain. La Voix du regard: Revue littéraire sur les arts de l'image, 1998, 11, pp.20-30. hal-00655153

HAL Id: hal-00655153

<https://hal.science/hal-00655153>

Submitted on 26 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

«ÇA A DÉBUTÉ COMME ÇA» Sur quelques débuts de journaux d'écrivains

LE JOURNAL À L'ÉPREUVE DE LA NARRATOLOGIE_

Les journaux d'écrivains commencent-ils comme leurs romans par des *incipits* ? Peut-on reprendre un outil d'analyse des récits pour des textes qui *a priori* ne peuvent être décrits en termes de régime narratif ? La distinction établie entre le régime narratif du récit fictionnel et celui du récit factuel, a été nuancée, sinon totalement abolie, par les autorités compétentes dans *Fiction et diction*. Genette considère l'étude des allures et des objets du seul récit de fiction comme une "narratologie restreinte". Il tente donc de mettre à l'épreuve du récit factuel les notions utilisées dans *Discours du récit* (ordre, vitesse, fréquence, mode, voix). Mais il reconnaît en fin de parcours qu'il a raisonné jusque là

comme si tous les traits distinctifs entre fictionalité et factualité étaient d'ordre narratologique, et, d'autre part, comme si les deux champs étaient séparés par une frontière étanche qui empêcherait tout échange et toute imitation.¹

Il est donc conduit à relativiser ces deux prémisses, sa principale réserve tenant à "l'interaction des régimes fictionnel et factuel du récit", ce qui atténue l'hypothèse de leur différence *a priori*:

des formes pures, indemnes de toute contamination [...] n'existent sans doute que dans l'éprouvette du poéticien [...], et il pourrait bien y avoir davantage de différences narratologiques [...] entre un conte et un roman-Journal qu'entre celui-ci et un Journal authentique.²

Le recours aux catégories utilisées dans l'étude des récits de fiction pour les journaux d'écrivains ne relève donc pas de l'application aberrante et arbitraire d'une "recette".

¹. Gérard Genette, *Fiction et diction*, coll. "Poétique", Seuil, 1991, p.89.

². *Ibid.*, p.92.

L'AMOUR DES COMMENCEMENTS

Dans l'analyse des récits, la comparaison des *incipits* est une méthode qui a fait ses preuves. L'étude comparée des premières pages de quelques journaux d'écrivains du XX^e siècle n'a jamais été menée de façon systématique: on voudrait montrer, dans les esquisses d'analyses qui suivent, qu'elle peut se justifier théoriquement, et qu'elle pourrait permettre de nouvelles mises en perspective, en décloisonnant les études sur auteur, et en orientant la recherche d'une poétique du journal vers des critères moins "psychologiques".

Bien souvent, on ne fait pas une lecture cursive et suivie d'un journal, on l'explore un peu au hasard, ou guidé par un index, on s'intéresse à une année significative, qui nous renseignera sur la genèse d'une œuvre, ou sur l'appréhension par son auteur de tel ou tel événement. Mais il est bien rare qu'on néglige de lire la première page d'un journal.

Comment appellerons-nous cette page initiale ? On serait tenté de dire *incipit*, comme pour le début d'un récit, tant le lexique légué par la narratologie nous paraît commode et efficace. Et pourtant... Si l'on y regarde d'un peu plus près, on observe qu'en toute rigueur, il n'est pertinent de parler de l'incipit d'un roman, que dans la mesure où ce roman a aussi un milieu et une fin, une scansion en épisodes plus ou moins délimités, bref une temporalité propre. Dans son journal (19 octobre 1935), Leiris décrit très bien la structuration d'un livre, telle que nous l'entendons d'habitude: "Structure d'un livre: rapports réciproques des parties au tout et des parties entre elles. Le commencement explique la fin, la fin explique le commencement"³.

DEUX TEMPORALITÉS DISTINCTES

Mais la temporalité et l'organisation interne d'un journal ne sont pas celles d'un roman. A première vue les jours s'enchaînent selon un ordre purement

³. Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, Gallimard 1992, p. 291.

chronologique; l'écriture au quotidien n'est pas déterminée par une fin connue par avance —le fameux "effet final" dont parle Edgar Poe à propos de la nouvelle. La phrase écrite dans l'instant, et apparemment pour l'instant, est aussi évanescence que la page arrachée, en fin de journée, au calendrier, appelé aussi éphéméride. S'il y a une temporalité à l'œuvre dans un journal, elle est nécessairement différente la temporalité romanesque. Dans ces conditions, il serait abusif de désigner la première page d'un journal par le terme *incipit*.

Jean-Paul Sartre, dans *La nausée*, roman en forme de journal intime, analyse de façon très pertinente cette spécificité de la temporalité romanesque, qui fonctionne sur un leurre, ou du moins une convention. Roquentin commence par décrire la temporalité propre au journal et sa structuration par additions successives:

Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. De temps en temps, on fait un total partiel, on dit: voilà trois ans que je voyage, trois ans que je suis à Bouville. Il n'y a pas de fin non plus: on ne quitte jamais une femme, un ami, une ville en une fois. Et puis tout se ressemble: Shangai, Moscou, Alger, au bout d'une quinzaine, c'est tout pareil. Par moments —rarement—on fait le point, on s'aperçoit qu'on s'est collé avec une femme, engagé dans une sale histoire. Le temps d'un éclair. Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926.

A cette structuration chronologique du journal, il oppose l'organisation du récit et sa temporalité particulière:

Ça, c'est vivre. Mais quand on raconte la vie, tout change: seulement c'est un changement que personne ne remarque: la preuve c'est qu'on parle d'histoires *vraies*. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débiter par le commencement: "C'était par un beau soir de l'automne de 1922. J'étais clerc de notaire à Marommes." Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne à ces quelques mots la pompe et la valeur d'un commencement.⁴

⁴. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, 1938, édition Folio, p.64-65. C'est moi qui souligne.

Cependant, sans oublier que le régime temporel du journal ne nous autorise pas, à proprement parler, à appeler son commencement *incipit*, on peut justifier l'emploi de ce terme dans une autre perspective: la première page d'un journal est révélatrice de certains traits plus généraux que l'on retrouvera dans l'ensemble du journal (écriture, thématiques, ton...). Le début d'un journal peut être lu, *a posteriori*, comme une ouverture, au sens musical du terme, sans que son auteur ait eu pour autant l'intention d'en faire un programme. C'est en partant de ce principe de lecture que nous voudrions comparer l'*incipit* du journal de Michel Leiris avec les premières pages des journaux de Paul Léautaud, André Gide et Pierre Drieu La Rochelle. En relatant l'expérience de quelques lectures, on espère pouvoir donner quelques assises théoriques à une poétique du journal d'écrivain.

LA FRUSTRATION

Le journal que Paul Léautaud a tenu de 1893 à 1956, et dont Marie Dormoy a assuré la publication, débute sur un récit de rêve:

3 novembre.— Cette nuit, pour la première fois depuis que Jeanne et moi nous nous sommes quittés, j'ai rêvé de Fugère, et encore, pas au point de vue passionnel. Je le voyais et l'écoutais chanter, et le distinguais avec une netteté encore présente maintenant que je suis levé, habillé, et que j'écris cette note. Ce rêve vient peut-être que j'ai parlé un peu de Fugère et beaucoup de Jeanne hier soir avec Laure qui est venue prendre le café chez moi. Jeanne sera ce soir chez sa mère. Avant-hier, en me quittant pour monter dans l'omnibus, elle m'a dit: "Je viendrai vendredi. Vous me verrez..." Je lui ai répondu: Non, et en ce moment, je ne sais pas très bien si j'irai ou si je n'irai pas.⁵

Cette première page du journal de Léautaud permet de dégager un des traits essentiels du fonctionnement de la lecture d'un journal: la frustration. Nous ne saurons en effet jamais si Léautaud a vu Jeanne, car la notation suivante dans le journal date du 7 avril 1894, et il n'y est, bien sûr, plus du tout question de cette rencontre éventuelle. Le journal met en place les éléments

⁵. Paul Léautaud, *Journal littéraire*, Tome 1, Mercure de France, 1986, p.9.

d'une intrigue amoureuse, comme dans un roman, sans en donner l'issue, ce que, en lecteurs formés (déformés) par la logique romanesque, nous ne pouvons vivre que sur le mode de la frustration, sauf à inventer un autre type de lecture, et à entrer, si c'est possible, dans un nouveau contrat, ce qui n'est jamais très confortable.

Sur cet exemple très simple, nous constatons que la lecture du journal implique chez celui qui s'y aventure, une forme de contorsion, sur le mode apparition-disparition de l'échange amoureux. Il entre dans un univers beaucoup moins balisé que le territoire romanesque, sans autres points de repère que ceux qu'il a acquis, précisément, en lisant des romans. La lecture d'un journal est donc une expérience de la désorientation, qui peut être vécue dans l'angoisse, d'autant plus qu'un journal est fait de multiples ébauches d'intrigues romanesques, dont on supporte assez mal qu'elles avortent à peine esquissées, comme si le travail du temps ne pouvait se donner à lire que comme la mort à l'œuvre.

Frustration, contorsion, désorientation... Autant dire que dans son rapport au journal, le lecteur se trouve comme engagé, au moins autant que l'auteur, et que cette lecture-là, plus que toute autre, se pense et se pose en termes d'épreuve.

L'IRRITATION

La première page du journal d'André Gide soulève d'autres questions. Elle date de l'automne 1889:

Avec Pierre <Pierre Louis (qui signera plus tard Pierre Louys)>. Nous montons au sixième d'une maison de la rue Monsieur-le-Prince, en quête d'un local où se puisse tenir le cénacle. C'est, là-haut, une grande chambre, agrandie encore par l'absence de meubles. A gauche de la porte, le plafond tombe obliquement comme dans les mansardes. Tout en bas, une trappe donne dans un grenier qui longe la maison sous les tuiles. En face, une fenêtre à hauteur d'appui laisse voir par-dessus les toits de l'Ecole de Médecine, par-dessus le Quartier latin, l'étendue à perte de vue des maisons

grises, la Seine et Notre-Dame dans le coucher de soleil, et, tout au loin, Montmartre, à peine distinct dans la brume du soir qui s'élève.
Et nous rêvons tout deux la vie d'étudiant pauvre dans une telle chambre, avec la seule fortune qui assure le travail libre. Et à ses pieds, devant sa table, Paris. Et s'enfermer là, avec le rêve de son œuvre, et n'en sortir qu'avec elle achevée.
Ce cri de Rastignac qui domine la Ville, des hauteurs du Père Lachaise: "Et maintenant... , à nous deux!"⁶

Et d'emblée, pour le lecteur, l'agacement, l'irritation qu'il serait trompeur de ne pas prendre en considération. Elles entrent en effet de droit dans les effets de lecture du journal. A un moment ou à un autre, le lecteur d'un journal sera amené à se demander s'il n'est pas en train de "se faire avoir".

L'intérêt avec Gide, c'est que la question se pose dès la première page. Tel Diogène avec sa lanterne allumée en plein jour, on cherche (naïvement – bêttement?) un homme dans son authenticité, un jeune homme même, puisque Gide a tout juste vingt ans, et on tombe sur un mythe, une mythologie. De colère, on serait tenté de fermer définitivement le Journal, pour retourner au célèbre incipit d'*Aden Arabie*, quel Paul Nizan a l'honnêteté de présenter comme un roman.

L'agacement pourtant devant ce trucage n'est peut-être que le prix à payer pour un autre plaisir, celui de l'analyse d'une mythologie et de son fonctionnement. Cette première page voudrait donner l'effet d'une certaine désinvolture de l'ordre de la spontanéité: phrase nominale d'un style télégraphique ("Avec Pierre"), apparente platitude d'une description au présent, pauvreté voulue des articulations syntaxiques (répétition de la conjonction de coordination "et").

Et c'est là que le bât blesse: Gide ne peut tenir bien longtemps cette gageure d'une écriture plate du quotidien et il donne dans le "style", nous introduisant dans une mythologie tout à fait repérable: celle de la bohème littéraire du XIX^e siècle. Tout y est: la mansarde, le Quartier latin, les toits de

⁶. André Gide, *Journal*, 1889-1939, Gallimard, La Pléiade, p.13.

Paris, la pauvreté de la vie estudiantine, les vellétés de gloriole littéraire... C'est tout Balzac sorti, non d'une tasse de thé, mais d'un "local", et l'on songe à Raphaël de Valentin (*La peau de chagrin*), à Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*), sans oublier Rastignac, que Gide prend la peine de nommer, au cas où nous n'aurions pas encore compris... Tout relève ici du cliché, jusqu'à ce lyrisme de convention, concentré dans la description du soleil couchant sur Notre-Dame (balancement et amplitude majestueuse et "mélancolique" de la phrase, qui n'est justement qu'une phrase). Et là, bien sûr, on s'énervé...

Mais on sait au moins une chose, c'est qu'on entre dans le journal d'un écrivain — plus économiquement, Gide aurait pu commencer par: "Ecrivain, je le suis, je veux l'être." —, et qu'il ne faudra rien prendre pour argent comptant. L'écriture au quotidien reste une écriture, avec ses pièges et ses faux-semblants, elle relève d'une analyse aussi serrée et vigilante que l'écriture romanesque, et elle ne nous fait pas forcément sortir de la littérature, dans le pire sens du terme.

EXIT LE CŒUR

Les problèmes se posent autrement quand on ouvre le journal que Pierre Drieu La Rochelle a tenu de 1939 à 1945 et qu'il voulait voir publié "intégralement, sans aucune hésitation bourgeoise"⁷. Les mises au point que fait Drieu pour lui-même, quand il commence, le 9 septembre 1939, à tenir son journal sont très éclairantes:

Il en est qui écrivent leur journal pour parler de leur cœur. Pour y réussir il y faut une extrême intimité avec soi-même et après cela l'art de faire les parfums, d'extraire les essences.

Mais moi, pourquoi parlerai-je de mon cœur? Il me semble que j'ai dit l'essentiel dans *Gilles* et *Beloukia* et quelques poèmes.

Et puis le temps du cœur est fini pour l'Europe comme pour moi.

Mon corps est si vieux qu'il ne peut plus nourrir mon cœur, du moins pour des attachements particuliers. Mon cœur va au-delà de l'humain maintenant, où s'ouvre le dernier recès de l'humain.

⁷. Cité par Pierre Nora, directeur de la collection "Témoins", dans son avertissement.

O dieux, ô Dieu.⁸

La première phrase, dans laquelle Drieu annonce d'entrée de jeu ce que son journal ne sera pas, fournit une définition négative de ce que l'on entend habituellement par journal, et peut servir de différentiel très utile. D'ailleurs il est tout à fait probable que personne n'aurait pris le soin (ou le risque?) de publier le journal d'un auteur qui, aujourd'hui encore, sent le soufre et suscite de vives polémiques, si ce dernier n'y avait parlé que de son "cœur". Pour bien marquer son caractère de document, Gallimard le publie dans une collection un peu à part, et non dans la classique collection blanche, ce qui revient à ne pas lui reconnaître de droit le statut d'œuvre littéraire.

Le deuxième paragraphe esquisse un paradoxe (mais est-ce encore un paradoxe? Et pour qui?), en renvoyant aux romans de l'auteur celui qui chercherait dans le journal à venir ce que Drieu pourrait dire de son "cœur", ou, pour gloser cette formulation classique, de sa vie intérieure, affective et sentimentale. C'est dans la fiction que l'on a quelque chance d'être au plus près d'une forme d'intériorité, pour ne pas dire d'intimité, et non dans le journal. Amateurs de plongées introspectives abyssales et d'analyses psychologiques en règle, passez votre chemin, ce journal n'est pas pour vous...

Cette mise en garde implicite, cet anti-programme sont révélateurs de la pression (oppression?) que subit inévitablement l'auteur qui, à un moment donné, choisit comme cadre pour son écriture ce que, pour aller vite, nous appellerons la forme du journal. N'oublions pas que ce sont rien moins que les 16 900 pages d'Amiel, entre autres, qui pèsent sur sa plume, quand il inscrit sur la couverture d'un cahier ce mot à l'air si inoffensif: "journal". Et la plume pourrait lui tomber des mains, car on ne secoue pas si facilement ce joug.

⁸. Pierre Drieu La Rochelle, *Journal*, 1939-1945, Gallimard, collection "Témoins", 1992, p.73.

Certains mots traînent dans leur sillage un autre mot qui leur a été accolé, à tel point qu'il semble faire corps avec lui, formant ainsi une sorte de mot composé, qui pourrait constituer comme tel une entrée dans un dictionnaire. Ainsi du mot "journal": quand il ne désigne pas une publication de la presse (exemple: "En allant chercher le pain, n'oublie pas d'acheter le journal!"), il sert à caractériser un genre de textes définis par certains paramètres plus ou moins stables (dates, régularité, durée etc.).

Dans ce cas, il est presque inmanquablement associé à l'adjectif "intime", comme si un journal ne pouvait être qu'un journal-intime. Lorsque la plume écrit "journal" sur la couverture d'un cahier, l'adjectif "intime" s'y écrit de lui-même à la suite, comme à l'encre sympathique, tant nous sommes tributaires, pour la connexion de nos neurones — et donc nos facultés de déchiffrement et de réflexion —, des connexions établies de longue date par le langage. Autre exemple, plus caractéristique encore, de cette liaison étroite entre nos cadre d'analyse et la façon dont les mots nous cadrent: il ne viendra jamais à l'esprit d'un francophone de parler du Français comme de sa "langue paternelle", même si son père le parle aussi bien — ou aussi mal — que sa mère...

Ce type d'associations inscrites dans la langue implique des illusions d'optique proches de l'hallucination: nous voyons "journal", et nous lisons "journal intime". Voilà pourquoi Drieu doit évacuer d'entrée tout ce qui pourrait avoir trait à son "cœur". Le geste d'écriture qui permet de faire table rase indique en même temps tout ce qui pèse, lourdement, sur cette table: l'intime — les sentiments, la sphère de l'affectif —, que Drieu nous invite à aller chercher ailleurs, dans la fiction, ce qui ne devrait plus étonner personne...

L'aphorisme qui suit cet anti-programme ("Et puis le temps du cœur est fini pour l'Europe comme pour moi."), permet de poser le problème essentiel du rapport, dans l'écriture d'un journal, entre un parcours individuel, singulier, et

l'Histoire, *a fortiori* lorsque ce journal a été tenu pendant la seconde guerre mondiale.

AU VIF DU SUJET ?

Cette lecture du début de plusieurs journaux d'écrivains ouvre un champ de questions et esquisse certaines postures de lecture, que nous aimerions utiliser comme points de repère pour aborder le journal de Michel Leiris. La désorientation est ici d'un autre ordre, car ce journal commence par un blanc, celui des pages arrachées ultérieurement par Leiris qui les "trouvait trop bêtes"⁹. Mais trop bêtes pour qui ? C'est à croire qu'il n'existe pas d'espace pour une "écriture du moi" en liberté, puisque l'autocensure, sous sa forme la plus impérieuse et la plus brutale (arracher les pages), n'épargne pas ce terrain un peu à part qu'est le journal.

Pourtant ce début ne nous échappe pas complètement et définitivement, puisque Leiris y fait allusion, vingt-sept ans plus tard, dans ce même journal, donnant quelques indications sur ce que nous pourrions appeler, par référence-révérance à un très beau titre de Jean Genet, "ce qu'il reste d'un début de journal déchiré en petits morceaux":

Je me rappelle avoir noté dans les toutes premières pages de ce journal (celles qui ont été arrachées, parce que je les trouvais trop bêtes), noté avec, bien entendu, beaucoup de vanité, que je me conduisais—ou tendais à me conduire—à l'égard de mes amis comme Dorian Gray à l'égard de Sibyl Vane. (p.471)

Qui a dit que la structuration temporelle d'un journal était d'ordre purement chronologique, et s'organisait comme une addition successive des journées aux journées, différant ainsi du tout au tout de la temporalité plus complexe, à l'œuvre dans le roman? Cette évidence demande à être nuancée: en toute rigueur le journal (1922-1989) de Michel Leiris commence le 20 février 1949, et il serait légitime de caractériser cette rétrospection par un terme

⁹. Michel Leiris, *op. cit.*, p. 471.

emprunté à la narratologie: c'est une analepse, glissement en arrière vers cette ellipse initiale, ce blanc originel et original.

Où l'on se rend compte que la première phrase (ou page) d'un journal ne va pas plus de soi que celle d'un roman/récit, et que la question/obsession du commencement s'y pose de façon aussi cruciale, même si les enjeux ne sont pas équivalents. L'ouverture d'un livre, pour l'auteur et par le lecteur, a toujours à voir avec la cérémonie.

Une attention un peu précise à la grammaire nous engage à remettre en cause ou en question un des traits caractéristiques du journal, que l'on tient pour acquis et évident, quand on essaie de le définir: l'unité de voix (comme les trois unités pour la tragédie classique). Depuis sept mille ans (?) qu'il y a des hommes, et qui tiennent un journal, "je" (première personne du singulier) parle, "je" monopolise même la parole qui passe par cette écriture, un point c'est tout.

Or, par le biais (involontaire) ou le trucage (volontaire) d'une tournure passive ("celles qui ont été arrachées"), cette première personne est comme évacuée, le temps seulement d'une parenthèse, il est vrai. Tout se passe comme si ces pages n'avaient pas été d'abord écrites, ensuite arrachées, par la même personne, comme s'il y avait une scission à l'intérieur de ce "je", censé assurer l'unité de voix propre au journal.

Le journal est par excellence un espace et une espèce d'écriture protégés, auxquels nul autre n'a accès que son auteur, tant qu'il vit en tout cas. Présenter cet acte de violence contre son journal dans une forme verbale passive, c'est-à-dire sans sujet exprimé et identifié nettement (*i.e.* grammaticalement), c'est presque le faire passer pour un accident domestique, extérieur au sujet qui ne s'y reconnaît pas.

Cet acharnement à disséquer une structure syntaxique, peut-être tout à fait anodine, et qui n'en méritait pas tant, relève probablement de la sur-interprétation caractéristique des lecteurs obsessionnels, et conduit sans doute à

une conclusion/provocation excessive, donc sujette à caution. Il reste cependant – et nous voudrions l'avoir montré sans acrobaties douteuses – que le sujet échappe, s'échappe, nous échappe, et ceci au sein même du journal, où nous étions en droit d'espérer le saisir, plus facilement qu'ailleurs.

Que, dans les diverses voix/instances/identités narratives qui forment et informent les romans ou les récits, on ait quelque peine à reconnaître un sujet, dont on ne peut, au mieux, que reconstituer une figure instable, c'est dans la logique des choses et des genres, et l'on s'y fait très bien, avec un peu d'habitude... Quand on lit un roman, il est difficile de répondre simplement à la question: qui parle? Les discours tenus dans le récit se partagent entre les personnages, le/les narrateurs(s) et l'auteur, selon un dispositif souvent très complexe.

Mais que le journal, cadre privilégié et reconnu des "écritures du moi", ne donne pas accès immédiatement au sujet, et réserve, à son auteur des points de fuite derrière le miroir, et des traquenards à son lecteur, on s'y attendait moins, et on peut le vivre sur le mode, au mieux de la déception, au pire de la trahison. Dans le journal aussi, le sujet peut quitter le navire qu'il est censé piloter. Donc: même (ou surtout) quand on écrit, dur dur d'être un sujet, comme on ne dit pas (pas encore) au Top 50...

CE QU'IL RESTE D'UN PORTRAIT DE LEIRIS DECHIRE EN PETITS MORCEAUX

Les informations que donne Leiris sur ces pages arrachées, dont nous n'aurons jamais qu'une vision lacunaire, fournissent un détail, qui ne manquera pas d'éveiller l'intérêt du lecteur attentif: Leiris s'y comparait à Dorian Gray, héros du roman d'Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*. N'est-ce pas cette référence littéraire initiale qui a fait trouver "bêtes" à Leiris les premières pages de son journal ? Ce sentiment d'être empêtré dans la littérature, d'y baigner encore alors même qu'on vient de faire, mentalement, un pas de côté pour ne

pas en être dupe (mouvement essentiel sans doute dans la gestuelle d'écriture du journal), permettrait d'expliquer cette violence faite au journal, donc à soi-même, autrement que comme un simple mouvement d'humeur, dans un moment plus intense d'auto-dénigrement.

Non décidément, Michel Leiris n'est pas André Gide: quand l'un, rendant hommage à l'autre Alma Mater qu'est la littérature, dans le poème de laquelle il est décidé à baigner, sans jamais payer le prix dont s'acquitta Rimbaud, donne dans une auto-complaisance d'autant plus irritante qu'elle est parfaitement assumée, l'autre se mutile et se dénigre, brutalement, pour faire taire en lui cette autre voix, celle de la littérature, qui, pour l'instant, l'empêche de poser la sienne, pour recommencer sur de nouveaux frais. Dans un essai de poétique du journal, en 1929, il souligne la distinction entre l'écriture du journal et la littérature, qui n'est pas forcément au profit de la seconde: "La grande difficulté qu'il y a à tenir un journal, c'est qu'à chaque instant on se laisse aller à la littérature. Il faudrait ne même pas se soucier de construire une phrase." (p.151). Les nombreuses listes du *Journal* seraient alors une manière d'échapper au protocole de la littérature, une pratique anti-littéraire, dans une autre syntaxe.

Gide définit d'entrée un programme d'écriture, et fournit apparemment au lecteur toutes les clés et plus, dans le texte orchestré et maîtrisé de celui qui sait déjà qu'il est le mieux placé pour parler d'un/du grand écrivain. Il convoque les bons auteurs pour donner de lui un portrait avantageux. On a donc sous les yeux un texte extrêmement bien huilé, qui a l'air de tourner tout seul, à tel point que l'on se demande parfois quelle place il nous laisse.

Michel Leiris au contraire semble s'éclaircir la voix. Il rejette, avec violence, tout ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, à un programme d'écriture et, plus encore, tout ce qui le situerait dans une problématique du portrait. Ce refus, dans sa brutalité, a tous les caractères d'une dénégation. Arracher les premières pages, qui contiennent une référence au *Portrait de Dorian Gray*, c'est

reconnaître et, dans le même mouvement, faire semblant de méconnaître ce que cette référence disait beaucoup trop nettement: c'est de moi que je parle et c'est contre la mort que j'écris.

En effet, le mot "portrait", mot absent du texte, et qui pourtant l'informe de son absence est un mot-pivot; la tentation est très forte de comparer le projet de Leiris et son aboutissement dans les 800 pages de son journal à ce que représente, dans la fiction d'Oscar Wilde, le fameux portrait: refus du vieillissement, lutte contre le temps, combat perpétuel avec la mort. Et l'on aurait tort de résister à cette tentation, car elle nous met sans doute au cœur des questions/angoisses/projets de Leiris. On comprend alors que Leiris a beau jeu de qualifier ces pages essentielles de "bêtes", sans creuser davantage, et comme si de rien n'était. Mais le bonhomme justement n'est pas "bête": on est donc en face d'une dénégation caractérisée.

Pour Leiris, l'écueil de la littérature dans le journal et la tentation du portrait vont de pair. Au moment où il note la difficulté à ne pas "se laisser aller à la littérature", il s'enjoint de "ne pas faire comme quand on se regarde dans la glace. Il ne s'agit pas de faire son portrait en pied, mais de mesurer ses forces et d'essayer d'en découvrir jusqu'aux moindres possibilités". C'est parce qu'il avait cédé à la double tentation du portrait et de la littérature au début de son journal qu'il en a arraché les premières pages, contrevenant ainsi à un principe, auquel il s'est tenu par ailleurs, conservant des passages que des lecteurs auraient peut-être préféré le voir censurer (sur sa mère, par exemple):

D'une manière générale, il faudrait que je m'astreigne à ne déchirer aucune page de ce cahier, ni à rien raturer, si humiliant qu'il soit pour moi de me relire. Tout se trouverait faussé si je m'abandonnais moi-même à pareil trucage. (p.152)

LIVRE OUVERT, LECTEUR A DECOUVERT

Certes, pourrait-on dire, mais commenter ces pages arrachées au journal, n'est-ce pas proposer à bon compte des analyses de toute façon invérifiables, et

retarder le moment où il faudra vraiment l'aborder? Nous n'aurons pas perdu notre temps, si nous avons pu faire sentir qu'en l'occurrence, le silence qui précède Leiris, c'est déjà du Leiris. A la fin de ce silence, l'ouverture:

Avec Stravinski, l'orchestre est un animal dont le cœur bat, dont les poumons respirent. Il marche, il court, il s'arrête, et son pouls s'accélère ou se ralentit suivant le rythme de ses évolutions. Peu à peu, par suggestion, nous devenons l'animal, et mentalement nous remuons, nous nous endormons ou nous faisons l'amour. Le sang afflue à notre visage, puis, brusquement, il se retire pour aller se confiner dans la paume de nos mains et la plante de nos pieds. Nous respirons difficilement, forcés que nous sommes de suivre le rythme haletant de l'orchestre. Parfois une mélodie plus précise nous rappelle des mysticismes lointains et c'est l'éveil de la bête à la conscience humaine. Et quand l'orchestre s'arrête, nous sommes étonnés de ne pas mourir par la cessation brusque de toutes nos fonctions.¹⁰

C'est un commencement que l'on ne peut pas dater, les cinq lignes précédentes ayant été biffées. Jean Jamin, l'éditeur du Journal de Leiris, suggère que ces impressions ont pu être notées à la suite d'une audition ou d'une représentation du *Sacre du Printemps* ou de *Petrouchka*. Il est sans doute significatif que Leiris fasse commencer son journal par une évocation de la musique, dans la mesure où l'on a mis en évidence sa méfiance à l'égard de la littérature, et où l'on envisage le journal comme un pas de côté pour ne pas y rester passivement englué.

Cet enthousiasme pour Stravinski surprend moins que le jugement péremptoire, et très audacieux en 1922, porté sur André Masson que Leiris estime être "avec Picasso le plus grand peintre actuellement vivant." (27 octobre 1922, p.27) Il est en effet difficile de découvrir un musicien qui eut, de son vivant, une gloire égale à celle de Stravinski. Cette première page du journal donne au lecteur la certitude qu'il ne s'agira pas seulement du miroir de Leiris, mais d'une ouverture sur un univers culturel, entré aujourd'hui dans l'institution, en dehors de tout discours convenu.

L'authenticité de Leiris n'est pas seulement celle qu'il recherche dans un rapport de soi à soi, elle est aussi celle d'un regard sur d'autres créations et

¹⁰. *Ibid.*, p. 27.

d'une sensibilité à d'autres œuvres, qui permettent de porter un jugement que rien d'extérieur (discours d'autorité etc.) ne vient encore valider ou invalider. Comme l'écrit Francis Marmande: "le générique du film a de la caste (terme de tauromachie)" et la notation sur Picasso et Masson "ne manque pas d'idée..."¹¹

La lecture de cette entrée dans le journal de Leiris permet aussi de poser le problème du statut de son écriture. Cette page est très écrite, composée avec soin. Elle s'organise autour d'une métaphore (l'orchestre comme animal), elle constitue un tout avec son rythme et son souffle propres, qui laisse une place prépondérante aux manifestations du corps. Ce n'est pas pour autant une critique musicale au sens strict, ou académique, mais l'évocation d'une expérience, de ce qu'elle suscite de fantasmes ("...et mentalement nous remuons, nous nous endormons ou nous faisons l'amour.") et de ce qu'elle émeut, met en branle au sein d'un corps et d'une imagination. Pas question ici de prêt-à-penser terroriste, ni de mode d'emploi d'une œuvre; juste une belle aventure de la tête et du corps, qu'il valait la peine de conserver dans une belle page.

Tel pourrait être aussi, sans garantie sur la beauté du résultat, le projet de notre lecture de Leiris. Il semble toutefois que la lecture d'un journal, et de celui de Leiris en particulier, relève d'une forme d'investissement, qu'elle ne laisse pas indemne, et qu'on ne peut l'expliquer ou la justifier par des motifs d'ordre purement et proprement littéraire.

Pourquoi rester dans la cuisine ("Ainsi va la cuisine!" note Leiris dans une addition du 30 décembre 1977, p.686), quand tant d'auteurs nous font entrer directement dans l'apparat somptueux de leur salon de réception, où l'on s'installe bien à son aise pour déballer sa panoplie de parfait petit lecteur, et son appareil critique: théorie des genres, stylistique, structuralisme, sociocritique, psychanalyse, génétique textuelle etc.? Dans le journal de Leiris, on est toujours

¹¹. Francis Marmande, "Leiris au prix des mots", *Le Monde des Livres*, 18 septembre 1992.

un peu assis entre deux chaises, ce qui rend périlleuse la tentative d'en parler *ex cathedra*.

POUR FINIR ENCORE

Pour en finir provisoirement avec la question du commencement dans les journaux d'écrivains, il peut être très utile de se demander à quel titre on s'y intéresse. "Ça a débuté comme ça" n'est sans doute pas une bonne formule pour caractériser ces débuts de journaux. La référence célinienne, saturée par les marques de l'impersonnel, ne peut pas rendre compte de cette expérience singulière qu'est pour le lecteur l'appréhension du journal d'un écrivain, et ce qu'elle mobilise chez lui d'investissement personnel et d'insécurité durable ou provisoire. Nous pourrions donc plutôt, pour entrer dans ces espaces d'écriture particuliers, nous retourner vers Maurice Blanchot qui écrit, au début de *Celui qui ne m'accompagnait pas* (telle pourrait être la définition du lecteur de journal): "Je cherchai, cette fois, à l'aborder"¹². L'articulation du passé simple et de deux pronoms personnels, dans une formule aussi modeste qu'improbable, semble dire comment les débuts de journaux peuvent s'inscrire dans une poétique de l'*incipit*, tout en la débordant largement.

Anne Coudreuse

¹². Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, 1953, p. 7.